

Ivana PERUŠKO VINDAKIJEVIĆ

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Izvorni znanstveni rad.  
Prihvaćen za tisak 6. 4. 2018.

# Kult majke u ruskoj (sovjetskoj) kulturi. Religiozna i revolucionarna *Mati* M. Gor'koga i V. Pudovkina

“MAJČICA RUSIJA” VS. “MATI DOMOVINA”

“Razni su narodi ustoličili različite primjere ljudskih ideala [...] Rusija svoj ideal vidi u ženi” – primijetio je njemački filozof Walter Schubart u ne odveć poznatoj, premda izvrsnoj studiji *Europa i duša Istoka* (*Europa und die Seele des Ostens*, 1938), prevedenoj na ruski jezik tek 2003. godine<sup>1</sup> (Shubart 2003: 231). Na ženstvenost kao na temeljni element ruske duše ukazivali su mnogi ruski mislioci – taj je stav bio osobito raširen među filozofima. Vasilij Rozanov je na samome kraju knjige *Rat 1914. godine i ruski preporod* (*Vojna 1914 i russkoe vrozozhdenie*, 1915) nadahnuto opisao, ugledavši konjicu na petrogradskim ulicama, svoju duhovnu metamorfozu u ženu: “Dogodilo se nešto čudno – preuveličana muževnost onoga što mi je bilo pred očima kao da je izmijenila strukturu moga organizma i pretvorila ga u ženski. Osjetio sam neobičnu nježnost, ugodu i snenost u svome tijelu...” (Rozanov, *el. publ.*). Nikolaju Berdjajevu je 1914. godine upravo Rozanovljeva knjiga bila povod da u ruskome karakteru kritički zamijeti, odnosno da mu spočitne “vječno bapsko” načelo. To je “bapsko” Berdjajev doveo u duhovnu (pa čak i fonetsku) vezu s “ropskim”, odnosno pokorno-služničkim mentalitetom: “U njedrima ruskoga karaktera izvire nešto vječno bapsko – ne vječno ženstveno<sup>2</sup>, nego vječno bapsko[...] Velika nesreća ruske duše, a i samoga Rozanova, leži u ženskoj pasivnosti koja postaje “bapska” [...] Rozanovljevo je ‘bapsko’ i ‘ropsko’ [...] snažno prisutno u ruskoj narodnoj stihiji. Rozanovština ubija Rusiju, povlači je ka dnu [...]” (Berdjajev, *el. publ.*).

Religiozni je pak filozof Nikolaj Losskij u *Karakteru ruskoga naroda* (*Harakter russkogo naroda*, 1957) opovrgnuo tezu o dominaciji ženstvenoga, ustrajući na tome da je ruski karakter “spoj muževnosti i ženstvene mekoće” (Losskij, *el. publ.*). Suvremeni filozof Boris Emel'janov poistovjećuje žensko načelo



Scena iz filma *Mati* (1926)  
redatelja Vsevoloda Pudovkina.

konceptom “Vječne ženstvenosti” (proslavio ga je *Faust* J. W. Goethea, a potom su ga svesrdno prigrlili ruski pjesnici Srebrnoga vijeka<sup>3</sup>). Mnogi su ruski mislioci i književnici ustrajali na tome da je žensko načelo imanentno ruskome mentalitetu, kulturi i samoj Rusiji (od najstarijih vremena do suvremenih dana), a Emel'janov podsjeća da na to ukazuje i sama priroda ruskoga jezika: “I strani i ruski znanstvenici primijetili su da su svi karakteristični modusi ruskoga mentaliteta okarakterizirani kroz žensko načelo, odnosno da su svi u ženskome rodu” (Emel'janov, *el. publ.*). Imenice ženskoga roda, koje po Emel'janovljevu mišljenju predstavljaju tipično ruske crte su: *sobornost'* (zast. zajedništvo, kolektivnost), *religioznost'* (religioznost), *svjatost'* (svetost), *pravda* (istina), *bespredel'nost'* (beskonačnost). Laudu ženskome načelu ispisao je i književni teoretičar Vladimir Kantor, koji je svoj članak “Vječna ženstvenost” i *ruska kultura* (“*Večno ženstvennoe*” i *ruskaja kul'tura*, 2003) započeo kategoričkom tvrdnjom: “Kada sam trebao govoriti o

<sup>1</sup> *Evropa i duša Vostoka*, 2003.

<sup>2</sup> Misli se na Goetheov koncept “Vječne ženstvenosti”, odnosno transcendentalne (ljubavne) sile.

<sup>3</sup> N. Kašina u članku *Preobrazba koncepta “vječna ženstvenost” u stvaralaštvu Feta i Rozanova* (*Transformacija koncepta “večnaja ženstvennost” v tvorčestve Feta i Rozanova*, 2012) tvrdi da je taj mitologizirana slika ženstvenosti koja je prerasla u kult, bila ključni koncept ruske književnosti na prelazu iz 19. u 20. stoljeće.

tome što je u Rusiji najbolje, ja sam u više navrata isticao rusku književnost i rusku ženu” (Kantor, *el. publ.*). Stoga ne čudi što su brojne književne, likovne, filmske i ine kulturno-umjetničke reprezentacije “pri-grlile” i “opjevale”upravo žensko načelo kao organsku komponentnu ruskoga karaktera i ruske kulture. Čini mi se da kvintesenciju toga načela utjelovljuje arhetip majke – jedan od ključnih arhetipa ruske kulture.

Da je upravo arhetip majke važan element za razumijevanje ruskoga karaktera, ali i ruskoga imidža, svjedoče i brojna znanstvena istraživanja.<sup>4</sup> Joanna Hubbs u studiji *Majka Rusija: ženstveni mit u ruskoj kulturi* (*Mother Russia: The Feminine Myth in Russian Culture*, 1988) podsjeća da je naziv popularne ruske drvene igrčke *matrěške* (koja se u nas iskričljivo i neosnovano naziva “babuškom”) deminutiv od imena Matrěna (što u prijevodu znači “majka”, odnosno “majka obitelji”), čime se odaje priznanje upravo materinskome principu: “Matrěška je više od lutke i relikvije prošlosti, ona je simboličko utjelovljenje *Majke Rusije*” (Hubbs 1993: 12). Materinski princip odrazio se i u jeziku – dovoljno je spomenuti mitologem “majčica Rusija” (*matuška Rossija*) s varijacijom “Rusija majčica” (*Rossija-matuška*) ili sovjetsku inačicu mitologema “Mati domovina” (*Rodina-mat*), odnosno nacionalnu personifikacije Rusije u liku žene-majke. Ta se tendencija pojavila još u vrijeme tzv. Drevne Rusije (*Drevnaja Rus*), a korijene vuče iz poganskoga vjerovanja, odnosno mitologema “majka – vlažna zemlja” (*mat’ – syraja zemlja*). Ruski filolog i folklorist Aleksandr Pančenko u knjizi *Ruska kultura uoči Petrovih reformi* (*Russkaja kul’tura v kanun Petrovskih reform*, 1984) tvrdi da se nije radilo o nekakvoj umjetničkoj slici ili simbolu, nego o stvarnome vjerovanju da je (plodna) zemlja majka koja hrani svoju djecu. Istoga je mišljenja bio i književni teoretičar Vasilij Komarovič, koji je u članku *Kult roda i zemlje u kneževskoj sredini XI–XIII st.* (*Kult roda i zemli v knjažeskoj srede XI–XIII vv.*, 1960) dodatno naglasio da posrijedi nije bila apstraktna usporedba ili alegorijsko pretjerivanje – za poganski ruski narod zemlja je zaista bila majka-hraniteljica. Stoga je još u srednjovjekovnoj ruskoj kulturi leksem “mati” služio kao alegorija za Rusiju.

Ruska je zemlja, drugim riječima, u poganskome svjetonazoru bila živo biće, i to majka. Poganska je vjerovanja ušutkalo kršćanstvo; od pokršćavanja je ruski narod postao privržen Bogorodici, na što su ukazivali religiozni mislioci, poput Nikolaja Berdjajeva i Georgija Fedotova: “Poznato je da štovanje Bogorodice ima važno mjesto u životu ruskoga pravoslavnog

naroda” (Fedotov, *el. publ.*). Stoga je Berdjajev je u knjizi *O čovjekovoj svrsi* (*O naznačenii čeloveka*, 1931) materinski princip povezao s Majkom Božjom:

Vječno materinski princip nije tek spolni reproduktivni princip, on je i načelo brige, zaštite, njege, bez kojih bi svijet propao. Žena-mati nije samo ona koja rađa živa bića, jer čak i kada ih ne rađa, ona svejedno luči blagu, toplu energiju, kojom obasjava sva ona bespomoćna, promrzla živa bića, bačena u strašan i tuđ svijet. To se osjeća i u kultu Majke Božje. (Berdjajev, *el. publ.*)

U monografiji *Ruska filozofija ženstvenosti XI.–XX. stoljeća* (*Russkaja filosofija ženstvennosti XI–XX veka*, 1999) Oleg Rjabov također apostrofira važnost kulta Bogorodice u ruskome pravoslavlju, podsjećajući na to da se upravo ona smatrala pokroviteljicom Rusije. Otuda vjerojatno i duboka, gotovo mistična povezanost Ruske zemlje s Bogorodicom (Rjabov 1999). Zahvaljujući književnome radu Andreja Kurbskoga i Maksima Greka, u 16. stoljeću je mati-zemlja dobila atribut svetosti, postavši tako “svetoruska”, a sama zemlja “Sveta Rusija”. Tu su ideju u 18. stoljeću nastavljali razvijati V. Trediakovskij i M. Lomonosov, da bi se u 19. i 20. stoljeću personifikacija Rusije kao majke raširila i učvrstila zahvaljujući književnoj i drugim umjetnostima. Ona je tako postala prepoznatljiv nacionalni simbol, koji zrcali dublje duhovno značenje. Upravo je materinski aspekt Rusije, točnije njezina materinska jezgra, iznimno važan element političkoga identiteta sovjetske Rusije<sup>5</sup>, u kojoj je mitologem “Mati domovina” (*Rodina-mat*) istisnuo carističku “majčicu Rusiju”.

U knjizi eseja *Napad na minibar* (2010) Dubravka Ugrešić podsjeća na sveprisutnost toga sovjetskoga antropomorfizma:

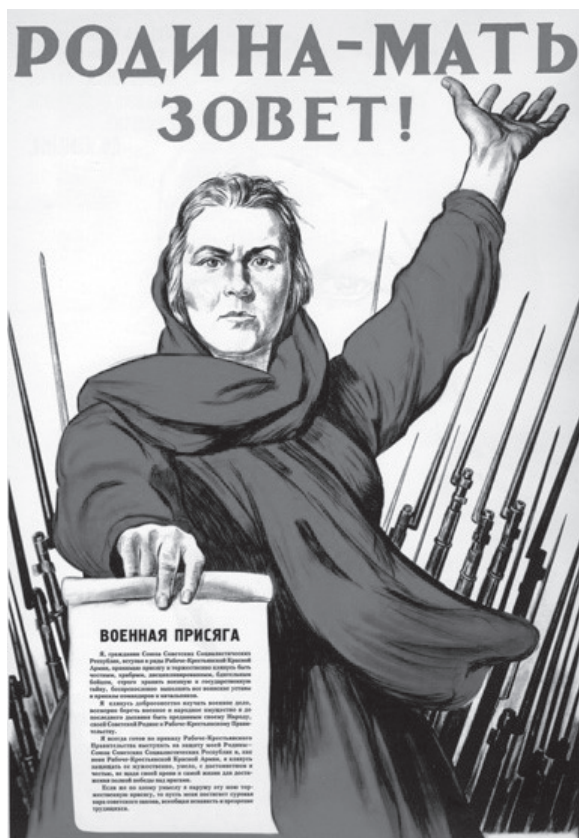
Dovoljno je da se potrudimo humanizirati nehumani objekt, i naša će ljubav prema njemu postati normalnijom i razumljivijom. [...] Eto prvoga i jedinog razloga zbog kojega se apstraktna domovina u popularnoj ikonografiji najčešće prikazuje kao majka. Otuda i ona gomila umjetničkih slika na kojima domovina-mati mlijekom iz bujnih grudi hrani svoju brojnu djecu. [...] U svakom glavnom gradu svake bivše sovjetske republike stajala je po jedna takva gigantska mati. [...] Dok je domovina bila najčešće utjelovljena u liku kolektivne majke, državu je pak najčešće predstavljao lik Oca. (Ugrešić, *el. publ.*)

Iako je izraz “mati domovina” bio aktualan i u poeziji 19. stoljeća, kao i u pjesništvu Srebnoga vijeka krajem 19. i početkom 20. stoljeća<sup>6</sup>, politički ga je

<sup>4</sup> Vidi: J. Hubbs, *Mother Russia. The Feminine Myth in Russian Culture*, Bloomington–Indianapolis, 1988; O. Rjabov, *Russkaja filosofija ženstvennosti (XI–XX veka)*, Ivanovo, 1999.; H. Günther, “Pojuščaja Rodina: Sovetskaja massovaja pesnja kak vyraženie arhetipa materi”, u: *Voprosy literatury*, br. 4, 1997, URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/1997/4/gunter.html>.

<sup>5</sup> Vidi: Günther, H. 2000. “Arhetipy sovjetskoj kul’tury”, u: Dobrenko, E., Gunther, H. (ur.) *Socrealističeskij kanon*, Sankt-Peterburg: Akademičeskij proekt.

<sup>6</sup> Susrećemo ga, primjerice, u Nekrasovljevoj poemi *Saša* (1862–63): “Domovino-mati! Duša mi se smirila, / Vratio sam ti se poput sina punoga ljubavi” (*Rodina-mat! Ja dušoju smirilsja, / Ljubjaščim synom k tebe vorotilsja*) (Nekrasov, *el. publ.*).



Čuveni ratni plakat IrkalijaToidzea iz 1941. godine.

oživjela tek sovjetska vlast, isturivši ga i zamijenivši njime dorevolucionarnu “majčicu Rusiju”. Tako je “mati domovina” prerasla u ključni element sovjetske propagande, i to upravo u vrijeme Drugoga svjetskog rata, kada ju je 1941. godine na propagandnome plakatu s natpisom “Mati domovina zove!” (*Rodina-mat' zovet!*) aktualizirao umjetnik Irkalij Toidze. Nakon što je plakat otisnut u milijunskim primjercima i nalijepljen na svako dostupno mjesto diljem zemlje, mitologem “matere domovine” postao je simbol sovjetskoga patriotizma i njegova kolektivna identiteta. Stoga ne čudi što je po završetku rata nastao čuveni kip ratnice s mačem u rukama *Mati domovina zove* (E. Vučetića, N. Nikitina), zamišljen da bude viši od njujorškoga *Kipa slobode*, točnije da postane jedan od najviših spomenika na svijetu.<sup>7</sup> O mnogobrojnim sličnostima i podudarnostima između Stalina i Ruskoga carstva pisali su mnogi povjesničari (Simon S. Montefiore je, primjerice, to dao naslutiti već u naslovu hvaljene knjige *Staljin – na dvoru crvenoga cara*<sup>8</sup>). Stoga i reaktualizacija arhetipa majke u

<sup>7</sup> Vidi: O. Rjabov *Rodina-mat' v istoriivizual'noj kul'tury Rossii*, URL: <http://vestnik.tversu.ru/journals/1/documents/118/rjabov.pdf?1493737672>.

<sup>8</sup> *Stalin: The Court of the Red Tsar*, 2003.



Jedan od mnogih monumentalnih spomenika Majke domovine u Rusiji (E. Vučetića, N. Nikitina). Volgograd, Mamajev kurgan, 1967. godina.

1930-im i 1940-im godinama nije slučajna. Da je materinska personifikacija opet prerasla u ključni element sovjetskog imidža dokazuju i drugi plakati koji su u vrijeme Drugoga svjetskog rata služili kao duhovni pokretači sovjetskih “sinova” u borbi protiv njemačkoga okupatora, kao što je plakat ilustratora Viktora Koreckoga *Spasi nas, ratniče Crvene armije!* (*Voin Krasnoj armii, spasi!*).





Poznati plakat *Spasi nas, ratniče Crvene armije!*  
V. Koreckoga.

## NOVA SOVJETSKA MATI: OD MUŽEVNE DO PLODNE

Najveća zamka u koju može upasti onaj tko pokušava sintetizirati osnovne mitotvorbene i ine strukturne elemente sovjetske kulture jest ta da se prema objektu svoga promatranja odnosi kao prema monolitnoj cjelini. To potvrđuje i čuveni sovjetolog Evgenij Dobrenko:

Treba imati na umu da je, u najmanju ruku, bilo nekoliko sovjetskih kultura: dvadesete godine razlikovale su se od pedesetih, a pedesete su pak bile bitno drugačije od osamdesetih godina. Ta su razdoblja zapravo bila zrcalo različitih političkih, ideoloških i estetskih etapa razvoja sovjetske povijesti. (Dobrenko, *el. publ.*)

Sovjetska kultura kao jedinstven fenomen (nepromjenjivoga sadržaja) zapravo ne postoji; ona se sastoji od niza međusobno različitih paradigmi, što je na svoj način već dokazao povjesničar arhitekture Vladimir Papernyj u knjizi *Kultura 2* (*Kul'tura 2*, 1985) u kojoj je ogolio strukturu staljinističke socrealističke sovjetske kulture (1930-ih, 1940-ih i 1950-ih) godina tako što ju je kontrapunktirao bitno drugačijem tipu paradigme – avangardno-revolucionarnoj sovjetskoj kulturi 1920-ih godina. Različitost tih paradigmi (avangardne kulture 1 i socrealističke kulture 2) Pa-

pernyj je ilustrirao kroz desetak binarnih opozicija<sup>9</sup>, odnosno ključnih kontrastivnih načela na temelju kojih je opisao suprotstavljene kulturno-umjetničke pojave. Kada se u sovjetskoj Rusiji utaborila vertikalna, zatvorena, epska i monumentalna staljinistička kultura 2, više nije bilo mjesta za revolucionarnu improvizaciju, za novatorstvo, igru, eksperimentalnu avangardnu poetiku i estetiku kakva je bila svojstvena revolucionarnoj kulturi 1. Dok je revolucionarna kultura 1920-ih godina njegovala načelo horizontalnoga (otvorenosti i ravnopravnosti), dinamičnosti (što najbolje ilustrira filmska poetika “kino-oka”, tj. filmske kamere redatelja Dzige Vertova u neprestanome pokretu), nijemosti i rušenja (u želji da se umjetnosti kulture 1 oslobode okova prošlosti, one se odriču nasljedstva, zaziru od prošlosti, svoju poetiku utemeljuju na rušenju, pa čak i na borbi s riječju – što ponajbolje pokazuju nijemi filmovi prvoga naraštaja sovjetskih redatelja), socrealistička kultura svim je silama nastojala dokazati svoju dugotrajnost, stabilnost i monumentalnost pa je njezina službena estetika bila konzervativno-klasicistička. U njoj je, umjesto lirike i nijeme kinematografije, dominiralo monumentalno epsko načelo (uvriježeni epiteti, polarizacija dobra i zla, antropomorfizacija), odnosno historizacija i hijerarhizacija svega.

Na prijelazu iz revolucionarne paradigme u restauracijsku, odnosno iz relativno otvorene utopističko-eksperimentalne, ali nestabilne paradigme u stabilnu, čvrstu i konzervativnu, dogodila se i značajna promjena u percepciji i ulozi arhetipa majke. Općenito govoreći, “umjetničko-mitološke dominante novog tipa žene u umjetnosti preobražavali su se pod utjecajem sociokulturnih faktora i obrazovali su se tako da utjelovljuju svaku pojedinu etapu razvoja sovjetskih ideala” (Hloponina 2017: 141). Što se dogodilo s arhetipom majke u boljševičkoj Rusiji nakon Oktobarske revolucije 1917. godine? Boljševici su ili ignorirali ili pak kritički rabili materinsku personifikaciju, pripisujući je zaostalom monarhističkom nasljeđu. Štoviše, arhetip majke, tj. “matere domovine”, početkom 20. stoljeća pojavljivao se prvenstveno u pjesništvu tzv. “bijelih” pjesnika, kao što je bio slučaj sa Sergejem Behteovom, zapovjednikom konjičke divizije, koji je 1920. godine napisao pjesmu *Ruska Golgota* (*Russkaja Golgofa*): “I vojska s crvenom zvijezdom / preuzevši sudbonosni pečat / Na križ prijekorno pribija / Nesretnu Mati Domovinu!”<sup>10</sup> (Behteov, *el. publ.*). Tek će staljinistička kultura 1930-ih godina aktualizirati slavni mitologem “mati domovina”, ali u novome sovjetskom ruhu. Nema sumnje da su na materinski ideal – kakvoga je

<sup>9</sup> Neke od značajnijih su: početak – kraj; kolektivno – individualno; horizontalno – vertikalno; pokret – statičnost; stvaranje – rušenje; lirika – epika; improvizacija – note.

<sup>10</sup> *I voinstvo s krasnoj zvezdoju / Prinjavrokovuju pečat, K krestu prigvoždaet s huloju / Nesčasnuju Rodinu-Mat'.*

religiozno pero Berdjaeva opisalo kao mješavinu mekoće, brige, zaštite i njege – utjecale eksperimentalne crte *kulture 1*. One se nisu samo odrazile u konstruktivističko-avangardnim umjetničkim djelima i utopističkim znanstveno-filozofskim pokretima i tendencijama, nego i u socijalnim eksperimentalnim preobrazbama poslije Oktobarske revolucije, koja je radikalno izmijenila Rusiju iznutra i izvana.

Tako su se, primjerice, u prvim poslijerevolucionarnim godinama vodile burne diskusije o ljubavi, odnosno nastupio je radikalni preokret u poimanju obitelji (što je utjecalo na arhetip majke i njegovu umjetničku reprezentaciju). Danas je uvriježen stav da je 1920-ih godina u SSSR-u nastupila svojevrsna seksualna revolucija<sup>11</sup>; jedna od zagovarateljica tzv. slobodne ljubavi bila je i Aleksandra Kollontaj, koja je u eseju *Napravite put za krilati Eros! Pismo radnoj mladeži (Doro gukrylatomu Eros! Pis'mo k trudjaščesja molodeži, 1923)* tvrdila da je brak tek podsjetnik na licemjerje buržoaske Rusije:

[...] buržujski je moral ograničio ljubav. Samo je bračna ljubav bila zakonita. Ljubav koja je bila izvan braka smatrala se nemoralnom. Dakako, takav je ideal diktirala ekonomija [...] Ideal ljubavi utjelovio je bračni par, odnosno pokušaj stjecanja ekonomske sigurnosti i obiteljskoga bogaćenja neovisno o društvu [...] Buržoazija se utilitaristički nastojala okoristiti ljubavi, pretvarajući osjećaj i doživljaj u ferment braka, u sredstvo koje učvršćuje obitelj. (Kollontaj, *el. publ.*)

Isto je tvrdila u člancima *Novi moral i radnička klasa (Novaja moral' i rabočij klass, 1919)* i *Teze o komunističkome moralu u oblasti bračnih odnosa (Tezisy o kommunističeskoj morali v oblasti bračnyh otnošeniji, 1921)*: “Iz perspektive narodne privrede obitelj bi kao privredna jedinica trebala biti proglašena štetnom, a ne samo beskorisnom... Komunističko društvo će likvidirati obitelj” (Kollontaj, *el. publ.*); “Doprinoseći stvaranju i učvršćivanju egoizma, obitelj oslabljuje kolektiv i otežava izgradnju komunizma” (Kollontaj, *el. publ.*).

Tomu je glavna teoretičarka obitelji 1920-ih godina suprotstavljala posve drugi koncept: “[...] posve je svedeno hoće li ljubav poprimiti formu dugovječnoga i formalnoga saveza ili će se izraziti u vidu kratkotrajne veze. Ideologija radničke klase ljubav neće formalno ograničavati” (Kollontaj, *el. publ.*). Iako je Kollontaj bila jedna od vodećih zagovarateljica “nove žene” i netradicionalne koncepcije ljubavi (Kollontaj je nudila ideju ljubavi zasnovane na “drugarstvu”<sup>12</sup>) i posve joj se neosnovano pripisuje propagiranje teorije “čaše vode” koja je muško-ženske odnose svodila na puko zadovoljavanje nagonskih

potreba. Svođenje ljubavi na puki spolni čin bilo je uistinu popularno među radikalno nastrojenom proleterskom mladeži početkom 1920-ih godina, no već je članak poznatoga sovjetskog psihijatra A. Zalkinda *12 spolnih zapovijedi revolucionarnoga proletarijata (12 polovyh zapovedej revoljucionnogo proletariata)* 1924. godine nagovijestio kraj seksualne revolucije, koju je koncem 1920-ih godina vlast oštro kritizirala (nju su već početkom 1920-ih osudili V. I. Lenin i A. Lunačarskij). Sloboda je na koncu i nestala, ustupivši mjesto tradicionalnim konceptima, kao što su obitelji i domovina. Brak je tako opet postao poželjna institucija, Stalinova je “obiteljska politika” osuđivala izvanbračne odnose u običnih građana, a od sovjetske žene 1930-ih godina očekivalo se da svoje majčinske obaveze uskladi s radnim dužnostima. Kao što je već bilo spomenuto u uvodu, materinsku će personifikaciju proslaviti kultni plakat iz Drugoga svjetskog rata *Mati-domovina zove! (Rodina-mat' zovet!)* I. Toidzea, no sovjetska je propaganda materinski obraz reaktualizirala već 1930-ih godina. To potvrđuje i njemački rusist Hans Günther u članku *Raspjevana Domovina: Sovjetska masovna pjesma kao izraz arhetipa majke (Pojuščaja Rodina: Sovetskaja massovaja pesnja kak vyraženie arhetipa materi, 1997)*:

Određene kulturne pojave 1930-ih godina ne uklapaju se ni u junački ni u očinski princip. One se uklapaju u treći, materinski arhetip. Pritom mislim na kult Domovine i zemlje, procvat novih žanrova, kao što su lirski masovna pjesma ili sovjetska filmska komedija, rađanje novoga tipa žene u vizualnim umjetnostima ili na arhitekturu izobilja i plodnosti na Izložbi dostignuća narodne privrede u Moskvi. (Günther, *el. publ.*)

Kakva je ta arhetipska mati *kulture 2*? Kao prvo, staljinističko baštinjenje tradicionalne obitelji, koja se na velika vrata vraća u rusku kulturu 1930-ih godina, uvelike je pomoglo ponovnom jačanju materinskoga principa. Günther u članku *Na putu ka arhetipu Majke. "Generalna linija" S. Ėjzenštejna i "Zemlja" A. Dovženko (Na putu k arhetipu Materi. "General'naja linija" S. Ėjzenštejna i "Zemlja" A. Dovženko, 2006)* tvrdi da je u tome procesu ključnu ulogu odigrao povratak konceptima kao što su “narod” i “domovina” u prvoj polovici 1930-ih godina. Takvo je što služilo jačanju patriotizma i stvaranju totalitarne (zatvorene, vertikalne) sovjetske kulture – kulture koja je, za razliku od njezine revolucionarne prethodnice, ustrajala na vezi s prošlosti kako bi potvrdila svoju dugovječnost, a samim time naglasila svoju moć (otuda i neoklasicistička arhitektura staljinističkoga vremena i realistična tendencija u književnosti). Ipak, takva se paradigma prema konceptu “Drugoga” i svega vanjskoga odnosila poput neprobojne utvrde kojoj sa svih strana prijete neprijatelji. Günther upozorava da je sovjetizirana inačica arhetipa majke zahtijevala odstranjivanje kršćanskoga sadržaja i reaktualizaciju folklornih, odnosno poganskih eleme-

<sup>11</sup> Vidi: G. Carleton, *Seksualna revolucija u boljševičkoj Rusiji*, Zagreb: Sandorf, 2017.

<sup>12</sup> “Novo se radno komunističko društvo izgrađuje na principu drugarstva, solidarnosti” (Kollontaj, *el. publ.*).

nata: “Općenito govoreći, može se reći da sovjetska inačica arhetipa majke predstavlja emocionalno-vegetativnu osnovu života” (Günther, *el. publ.*). Što to znači? Arhetip majke je u sovjetskoj mitologiji 1930-ih godina povezan ponajprije s konceptom radosnoga života (sam je Iosif Vissarionovič na Prvoj svesaveznoj konferenciji radnika i radnica 1935. godine izjavio *Život je postao bolji, drugovi, život je postao veseliji*). Günther povezuje obnovu arhetipa matere u emocionalnome smislu s raspjevanom domovinom, odnosno sa sovjetskim glazbenim komedijama. Upravo se 1930-ih godina događa *boom* tzv. sovjetskoga mjuzikla<sup>13</sup>, odnosno sovjetskih komedija koje su se prometnule u najtraženiji sovjetski filmski žanr toga desetljeća te koje su iznjedrile brojne popularne pjesme. S druge je pak, vegetativne strane, obnova arhetipa majke označila povratak ka poznatome ruskom poganskom mitu o “majci – vlažnoj zemlji”, koji je, kao takav, u staljinističkoj kulturi 1930-ih godina simbolizirao plodnost, izobilje, odnosno fertilnost: “u središtu arhetipa majke bila simbolička identifikacija žene sa zemljom, cvijetanjem i plodnošću” (Güntehr 2006: 548). To plodno-materinsko načelo staljinističke *kulture 2* ilustrirao je na primjeru dva nijema sovjetska filma – *Generalne linije* (*General'naja linija*, 1929) Sergeja Ėjzenštejna i *Zemlje* (*Zemlja*, 1930) Aleksandra Dovženke.

Po svemu sudeći, arhetip majke bio je jedno od osnovnih mitotvorbenih načela *kulture 2*, no što se događalo s arhetipom majke u razdoblju koje je prethodilo već zaokruženoj sovjetskoj (totalitarnoj) kulturi? Je li materinsko načelo nestalo u tzv. *kulturi 1*, odnosno u kulturi koju je rodila Oktobarska revolucija? Odgovor je dvojak. Tradicionalni tip žene-majke – upozorava Ol'ga Hloponina<sup>14</sup> – u poslijerevolucionarnoj kulturi gubi na važnosti te ustupa mjesto junačkome tipu: “Sa smjenom političkoga stroja na prvi plan je isturen ‘junački’ tip, koji se potom od asketskoga tipa revolucionarne junakinje preobražava u neku sintezu sovjetske žene, koja postaje ujedno i majka i trudbenica i privlačna žena” (Hloponina 2017: 287). Štoviše, ne samo da je arhetip majke ustupio mjesto ženi-junakinji nego je žensko načelo 1920-ih godina poprimilo muževne crte. Maskulinizaciju žene zorno ilustrira i boljševička poratna moda 1920-ih godina u kojoj nema mjesta za raskošne ženske toalete. Umjesto njih se pojavljuju kožne jakne (simbol rane sovjetske civilizacije), vojnička odjeća i tzv. *unisex*. Ženska se komsomolska odjeća, kao i sovjetska žena, militarizirala, a donekle i asketizirala (u skladu s oskudnim ekonomskim prilikama u zemlji

nakon Građanskoga rata i tzv. vojnoga komunizma)<sup>15</sup>. Materinsko je načelo, koje se u religioznoj interpretaciji Berdajeva i Fedotova poistovjećuje s blagosti, brigom, zaštitom i toplinom, u revolucionarnoj interpretaciji poprimilo crte koje su se u tradicionalnoj interpretaciji okarakterizirale kao muške – to su “odlučnost, usredotočenost na novu svakodnevicu, društvena osviještenost i aktivnost, kolektivizam, pismenost” (Hloponina 2017: 142). Filmska teoretičarka Maja Turovskaia u članku *Žena i film* (*Ženščina i kino*, 1991) ističe da je mit o obitelji bio buržoaski (on je pretpostavljao komociju doma, odnosno neki *locus standi*, određenu razinu životnoga standarda i infrastrukturu, poput perilice za rublje i posuđe – kojih je sovjetska žena bila lišena): “Mjesto koje u buržoaskoj mitologiji zauzima mit o obitelji i majci, u sovjetskoj je pak pripao mitu o Materi domovini” (Turovskaia, *el. publ.*). Budući da je poslijerevolucionarna obitelj pretrpjela mnoge izmjene, to se moralo odraziti i na ulogu majke. Majka je bila važna karika u mladome sovjetskome društvu, ali prvenstveno kao “funkcija organizma koji proizvodi nove radnike” (Hloponina 2017: 144). Naime, odgojnu ulogu je preuzela vlast, čime je uloga majke kao hraniteljice i zaštitnice umanjena (obiteljsko-odgojna uloga se iz mikro-zajednice preselila u makro-zajednicu). Kao vodeća sovjetska teoretičarka feminizma, zadužena za izgradnju novih obiteljskih odnosa, Kollontaj je u članku *Obitelj u komunističkom društvu* (*Sem'ja v kommunističeskom obščestve*, 1919) obitelj nazvala egoističnom zajednicom prošlosti, a njezinu će ulogu preuzeti svjetska radnička obitelj. Gledano iz te perspektive, može se reći da je kolektiv (kojim je upravljala vlast!) preuzeo na sebe dobar dio materinske uloge – od odgojne do zaštitničke. Budući da je *kultura 1* 1920-ih godina bila utemeljena na ideji zajedništva, poslijeoktobarska je umjetnost nastojala dokinuti individualni karakter u umjetnosti. Glavni je junak u filmovima prvoga naraštaja sovjetskoga redatelja (Ėjzenštej, Vertov, Kulešov, Pudovkin) u pravilu bila masa ili kakav tipizirani predstavnik kolektiva. Tako je bilo i s majkom, koja je izgubila ime i osobnost, postavši tek funkcija, utjelovljenje sociokulturnih i političkih imperativa. Ne samo da je arhetip majke u kontekstu *kulture 1* 1920-ih godina bio vezan za maskulino junaštvo – kako su zamijetili neki već spomenuti istraživači – nego je to junaštvo dobilo konkretno ime. Revolucija.

<sup>15</sup> Unatoč teškim materijalnim uvjetima, 1920-e godine su važno razdoblje za razvoj sovjetske mode. U tome je razdoblju čak i umjetnička moda poprimila muške crte. Tako je u prvom sovjetskom modnom časopisu (*Atel'e*) 1923. godine umjetnica Aleksandra Ėkster u članku *U konstruktivnoj odjeći* (*V konstruktivnoj odežde*) naglasila da su udobnost i funkcionalnost dva najvažnija elementa za odjeću novoga sovjetskoga vremena: “Radnička odjeća mora osigurati slobodu pokreta i zato ne smije biti uska. Zato je najvažnije da takva odjeća bude udobna” (Ėkster, *el. publ.*).

<sup>13</sup> Dovoljno je samo spomenuti kultne sovjetske mjuzikle *Veseli drugovi* (*Veselye rebyata*, 1934), *Cirkus* (*Cirk*, 1936), *Volga-Volga* (*Volga-Volga*, 1938) redatelja Grigorija Aleksandrova.

<sup>14</sup> U članku “Ženski svijet” u sovjetskom plakatu 1910–1930-ih godina: *evolucija mitoloških konstrukata* (“Ženskij mir” v sovjetskom plakate 1910–1930-h godov: *evolucija mifologičeskikh konstruktov*).



Jedna od prvih i najvažnijih književnih ekranizacija mlade sovjetske kinematografije to potvrđuje. Riječ je, dakako, o filmu *Mati* (*Mat'*, 1926) Vsevoloda Pudovkina koje je, kako podsjeća Evgenij Dobrenko, nosio laskavu titulu "prve laste sovjetske kinematografije" (Dobrenko, *el. publ.*). Tu je titulu zaslužio neosporivim umjetničkim novinama kojima je obilježio i obogatio sovjetsku kinematografiju<sup>16</sup>, no na recepciju filma nesumnjivo je utjecao predložak na osnovu kojega je film i nastao – po mnogočemu kontroverzan roman *Mati* (*Mat'*, 1906) u mnogočemu proturječnoga i neshvaćenoga Maksima Gor'koga. Godinu dana nakon Prve ruske revolucije 1905. godine (u kojoj je i sam sudjelovao), Gor'kij objavljuje roman *Mati* – roman koji je smjesta postao slavan, predodredivši tako i daljnji stvaralački put i recepciju Gor'koga u Rusiji i u svijetu<sup>17</sup>. U svjetlu brojnih književnih škola, pravaca i grupacija početkom 20. stoljeća, odnosno bogatoga književno-umjetničkoga života, poznatog pod nazivom *Srebrni vijek* ruske književnosti i umjetnosti, nemali je problem odrediti kojem rukavcu i poetici pripada roman *Mati*. To, uostalom, uopće ne čudi kada je u pitanju autor koji je 1892. godine<sup>18</sup> u rusku književnost ušao hrabrim samoukim koracima, odudarajući svježinom novoga izraza i autentičnošću od svega što je dotad nudila ruska književna scena. Njegovo je stvaralaštvo, poput njegovih omiljenih likova – anarhičnih *bosjaka*-skitnica – stršila iznad svega što je ruska književnost tada poznavala:

Pisac obično otkriva, sistematizira, pokazuje društvene prilike koje su poznate svima, ali samo u općim, maglovitim, šturim crtama. Kod Maksima Gor'kog to nije bilo tako. On je žalosnu, užasnu pojavu, za koju su svi odavno znali, umjetnički osvijetlio i obasjao je tako jakim bengalskim bakljama, da je dobila sasvim posebno značenje. (Stečkin, *el. publ.*)

Književni kritičar Dmitrij Bykov prozvao ga je najčudnijim prozaikom Srebrnoga vijeka te ujedno i enciklopedijom toga razdoblja, autorom koji je u književnost unio nečuvenu riznicu boli i nasilja. Upravo

<sup>16</sup> Filmska teoretičarka Neja Zorkaja u *Povijesti sovjetskoga filma* (*Historija sovjetskogo kino*, 1969) ističe kako je film bio inovativan čak i u odnosu na čuvenu *Oklopjaču Potemkin* (*Brononosec Potemkin*, 1925): "U središtu filma *Mati* je povijest jednoga ljudskoga života. U njemu nije bilo tipaža i naturščika, nego profesionalnih glumaca" (Zorkaja, *el. publ.*). Viktor Šklovskij je u članku *Poezija i proza u kinematografiji* (*Poëzija i proza v kinematografii*, 1928) pak bio kritičan prema filmu, pogrdno ga nazvavši kentaurom, odnosno hibridom koji započinje prozom, a završava poezijom.

<sup>17</sup> Roman *Mati* pripada novoj fazi stvaralaštva Gor'koga – fazi koju su neki (D. Filosofov) spremno prozvali piščevim krajem.

<sup>18</sup> Godina objavljivanja prve autorove pripovijetke *Makar Čudra* pod pseudonimom Maksim Gor'kij u gruzijskim novinama *Kavkaz*.

je užas života Gor'kij uspijevao majstorski pretočiti u tekst. Budući da *Mati* ne pripada poetici ni jednoga od triju dominantnih pravaca s početka 20. stoljeća – simbolizmu, akmeizmu i futurizmu – roman je nemoguće svrstati pod modernističku kabanicu. Paralelno s modernističkim i avangardnim strujanjima, valja reći da su početkom 20. stoljeća na životu dvojica ponajvećih ruskih klasika: L. Tolstoj i A. Čehov. Roman *Mati* se jednim svojim rukavcem nedvojbeno slijeva u rusku realističnu tradiciju – kao i dobar dio njegova stvaralaštva – no to čini uz jednu značajnu novost. Svijet kojega opisuje Gor'kij u romanu *Mati* nipošto ne pripada ruskim prilikama i realističnoj poetici 19. stoljeća, nego nagovještava novu socijalnu tendencioznost 20. stoljeća. Štoviše, roman *Mati* pripada novoj fazi stvaralaštva Gor'koga jer je s njime Gor'kij učinio značajni odmak od početnoga romantičarsko-realističkoga "skitništva". Roman *Mati* se u sovjetsko vrijeme etablirao kao jedan od ključnih sovjetskih romana te je postao onaj književni predložak po kojemu se krojila poetika socrealizma, na što ukazuje rusistica Katerina Clark u djelu *Sovjetski roman. Povijest kao ritual* (*Sovetskij roman. Istorija kak ritual*, 2002). Ironijom sudbine kamen temeljac sovjetskoga socrealizma nastao je u kolijevci kapitalizma – u autoru mrskome New Yorku<sup>19</sup>. Ponos sovjetske književnosti objavljen je u njujorškome časopisu *Appelton's Magazine* 1906. godine i to na engleskome, a ne na ruskome jeziku(!)<sup>20</sup>. Iako je *Mati* djelo skromnih umjetničkih vrijednosti (toga je bio svjestan i sam Gor'kij<sup>21</sup>), njegovo je značenje svejedno veliko.

Riječ je o prvome romanu koji je zagovarao otvorenu povezanost književnosti s proletarijatom<sup>22</sup>. U tome smislu, treba reći da roman nije pisan po narudžbi (što će biti karakteristično za stvaralaštvo S. Ćizenštejna i brojnih drugih revolucionarnih auto-

<sup>19</sup> Nakon što je, zahvaljujući podršci intelektualne javnosti iz inozemstva, pušten iz Petropavlovske tvrđave, Gor'kij je emigrirao u Ameriku. New Yorku je posvetio ogorčeni feljton u časopisu *Appelton's Magazine* pod nazivom *Grad žutoga vraga* (*Goro-dželtego d'javola*, 1906).

<sup>20</sup> Roman *Mati* je na ruskome jeziku prvotno objavljen u Berlinu 1907. godine, dok je u Rusiji necenzurirana integralna verzija romana objavljena tek 1917. godine. Prije toga je, valja napomenuti, izašla samo cenzurirana verzija 1907/1908. godine.

<sup>21</sup> "*Mati* je doista loša knjiga, napisana je u 'gnjevnom i bijesnom stanju' s ciljem agitacije poslije 1906. godine. Možda je djelomično i opravdala cilj, ali to je ne čini boljom nego što jest"; "Mislim da mi knjiga nije dobra. Kaotična je, lišena unutarnjega sklada, očigledno je da je pisana nepažljivo, bez nužne brige o stilu. Kad bih trebao sam sebi napisati kritiku, napisao bih najzlobniju kritiku, bez imalo suzdržavanja"; "*Mati* je neuspješna knjiga – i to ne samo izvana, odnosno zato što je duga, dosadna i nepažljivo pisana. Njezin glavni problem leži u tome što nije dovoljno demokratična"; "Što više vremena prolazi, to mi se *Mati* manje sviđa" (Gor'kij 1970: 476–484).

<sup>22</sup> Doista, *Mati* kao da je bila (pseudo)književni nastavak članka *Partijska organizacija i partijska književnost* (*Partijnaja organizacija i partiijnaja literatura*, 1905) V. I. Lenina.

ra), nego po potrebi. Potaknut je stvarnim povijesnim događajem – velikom prvomajskom demonstracijom ruskih radnika 1902. godine<sup>23</sup>. Socijalnu angažiranost i ideološku zadaću glavnoga junaka, mladoga radnika-socijalista Pavla Vlasova i njegova društva, Gor'kij potvrđuje na svakoj stranici romana:

Mi smo revolucionari i bit ćemo to sve dokad jedni budu zapovijedali, a drugi radili. Mi smo protiv društva, čije su vam interese naložili braniti, mi smo i njegovi i vaši nepomirljivi neprijatelji, a primirje među nama neće biti moguće dok ne pobijedimo. Radnici, mi ćemo pobijediti! (Gor'kij 1950: 486)

Čitam zabranjene knjige. Zabranjuju ih čitati zbog toga što govore istinu o našem životu, o životu radnika... One se tiskaju oprezno, u tajnosti, ako ih pronađu kod mene, strpat će me u zatvor... u zatvor... zato što želim znati istinu. Shvaćać li? (1950: 203)

Zbog takva otvorena ideološkoga angažmana Aleksandar Flaker je s pravom prozvao djelo romanom-propagandom. Osim ideološke razine djela, romanu je svojstvena i odgojna komponenta, zbog čega ga Andrej Sinjavskij žanrovski svrstavao u red odgojnih romana<sup>24</sup>. “Kada on gubi istinu, kada ne shvaća ili prestaje shvaćati stvarnost, ili pak samo glumi da je ne shvaća, tada on postaje istinski umjetnik” – sažima Sinjavskij zanimljiv uvid u problem stvaralaštva Gor'koga u članku *Roman M. Gor'koga “Mati” kao rani obrazac socijalističkoga realizma (Roman M. Gor'koga “Mat” – kak rannij obrazec socialističkog realizma*, 1988). Taj će uvid, dakako, voditi ka krucijalnom pitanju romana Gor'koga i njegova cjelokupnoga stvaralaštva – odnosu prema ideologiji. Suprotno izrečenome, kada Gor'kij prikazuje jednu istinu kao općevažeću te jednu stvarnost kao jedinu moguću – tada Gor'kij, po mišljenju Sinjavskoga, djeluje kao socijalni pedagog (Sinjavskij, *el. publ.*). Štoviše, Gor'kij tada gura umjetnost ustranu ne bi li ustupio mjesto ideologiji<sup>25</sup>:

Potom joj je pričao o ljudima koji su narodu htjeli dobro, koji su u narodu sijali istinu, zbog čega su ih neprijatelji svega života lovili kao da su zvijeri, zatvarali ih, slali ih na robiju... (Gor'kij 1950: 203);

– Zar želimo biti samo siti u životu? Ne! [...] Moramo pokazati onima koji nam sjede za vratom i koji nam zatvaraju oči da mi vidimo sve – jer mi nismo glupi,

nismo samo životinje koje se žele najesti; želimo živjeti dostojanstveno, onako kako i priliči ljudskim bićima! (Gor'kij 1950: 215)

Stoga nije pretjerano kazati da je, počevši od kritike klasnoga društva pa sve do ustoličenja socijal-demokracije koja će spasiti čovječanstvo, *Mati* Gor'koga hrestomatija ruskoga socijalizma: “Drugovi! Kažu da na zemlji žive razni narodi – Židovi i Nijemci, Englezi i Tatari. Ali ja u to ne vjerujem! Postoje samo dva naroda, dva nepomirljiva plemena – bogati i siromašni!” (1975: 151); “– Neka živi radnički narod! – povikao je. [...] – Drugovi, neka živi socijaldemokratska radnička partija, naša duhovna domovina!” (153). Propagandni diskurs Gor'koga briše granicu između autorskoga i pripovjedačkoga glasa, pretvarajući dvije odijeljene instance u nepropusnu cjelinu, točnije jedan dugi monotoni refren, koji podsjeća na naivnu epsku neosporivost. Ideološki cilj romana upravo je tvrdoglavo monolitan; on je sav u dokidanju tuđe riječi i tuđega svijeta, usmjeren na uspostavljanje zajedničkoga (socijalističkoga) jezika. Iznimno velik broj propagandističkih krilatica potvrđuje njegov status kamena temeljca socrealističke književnosti. No upravo su one “pogubile” roman; literarna manjkavost romana rezultat je prekomjerne retoričke interferencije, točnije gomilanja retoričke riječi u romanu: “Neka živi praznik slobodnih ljudi! Neka živi Prvi maj!” (1975: 154); “Idemo prema naprijed u životu – za nas nema drugoga puta!” (158); “Naprijed, drugovi! Uvijek naprijed!” (157); “Dolje privatno vlasništvo, narodu sva proizvodna sredstva, narodu sva vlast, rad je obavezan za svakoga” (174). Zbog obilja pamfletnih izraza i učestalih eskapada u govorništvu, *Mati* gubi na romanesknom prikazivanju i pretvara se u puko prenošenje jezika iz jednoga koda u drugi. Upravo su zbog toga likovi u romanu *Mati* manje “književni ljudi” (termin Mihaila Bahtina) i junaci, a mnogo više politički govornici koji se bave “društvenim čovjekom čiji je svaki suštinski čin ideološki osmišljen riječju” (Bahtin 1989: 116).

Svijet u romanu *Mati* arena je unaprijed definiranih odnosa, u kojima je glavni lik, Pavel Vlasov, zapravo sličniji fantastičnome junaku nadnaravnih sposobnosti iz crtanih romana negoli ruskim Bazarovima i Karamazovima. Misija Pavla Vlasova istovjetna je misiji američkih superjunaka – pobijediti i uništiti zlo, koje u romanu utjelovljuje carizam: “Moramo pokazati neprijateljima da nas robijaški život, koji su nam oni nametnuli, ne priječi da im po pameti budemo ravnopravni, pa čak i bolji od njih” (Gor'kij 1950: 215). U samo nekoliko stranica taj je tipičan predstavnik ruske mladeži naglo “ostario”. Vlasova je Gor'kij na uvodnim stranicama romana okarakterizirao kao mladića koji je odlazio na zabave i kući se vraćao pijan, da bi se odjednom posve nemotivirano preobrazio u propovjednika radničkoga predgrađa: “Vrijedno je radio, nije izostajao i nije dobivao kazne,

<sup>23</sup> Gor'kij je i sam napominjao kako roman piše prema vlastitim sjećanjima na Sormovsku demonstraciju u blizini N. Novgoroda.

<sup>24</sup> Riječ je o dvosmjernoj odgojnosti romana: 1. cilj mu je odgojiti čitatelja u smjeru tzv. “socijalne pedagogije” (Sinjavskij rabi termin Gor'koga) i 2. sam siže romana pripovijeda o odgoju/preodgoju čovjeka, tj. o otkrivanju nekih novih spoznaja.

<sup>25</sup> “On je kao umjetnik podsvjesno anarhist, no kao građanin ruske zemlje uvjereni je socijaldemokrat. I što je više u njemu probijao građanin, to se umanjivao umjetnik, čija je snaga bila upravo u protestu protiv građanstva” (Filosofov 1997: 703).



bio je tih, a njegove plave oči, velike kao i majčine, nezadovoljno su gledale. [...] Rjeđe je odlazio na zabave i premda je vikendom nekamo odlazio, kući se vraćao trijezan” (Gor’kij 1975: 110). Pravo-vremenost kakvu je pohvalio V. I. Lenin govoreći o romanu *Mati* ne trpi “suviše” junake, filozofska previranja, duševnu rastrganost i aristokratsku pasivnost – temeljne crte poetike ruskoga devetnaestostoljetnoga realizma. Junaci romana *Mati* nisu opterećeni tzv. hamletovskim pitanjima nego ideološko-klasnim brigama; svoje intimne preokupacije žrtvuju u ime višega cilja, a psihološku dubinu gube zbog ustrajne izgradnje novoga vrlog svijeta. Zbog toga je govorna i svaka druga raznovrsnost svedena na beživotan dijalog između dva civilizacijska svjetonazora – stare Rusije i nove (pred kojom tek predstoji život). Roman *Mati* započinje opisom tmurnih prilika u radničkom naselju, odnosno sumornim nasljeđem ruskih očeva:

Ljudi su se rađali s tom bolesti duše, nasljeđenom od očeva, i ona ih je poput crne sjene ispraćala u grob, tjerajući ih u životu na niz postupaka, odvratnih po svojoj besmislenoj brutalnosti [...] Psovali su i silno tukli djecu, no starci su opijanje i tučnjave mladih smatrali normalnom pojavom – kada su očevi bili mladi i oni su se opijali i tukli, kao što su i njih majke i očevi tukli. (Gor’kij 1950: 195)

Uz rame votki i batini, u odvratne poroke staroga patrijarhalnoga svjetonazora Gor’kij uključuje dosadu i monotoniju<sup>26</sup>, nasilje nad ženama<sup>27</sup>, te grubost i nepravdu svih organa carske vlasti – osobito policije i žandarmerije<sup>28</sup>. Patrijarhalnome zlu nudi spasonosni izlaz: “Potrebno nam je da nas obasja svjetlo razuma” (1950: 214). Iako je preobrazba muškoga junaka Pavla Vlasova neuvjerljiva, ona otkriva neke dublje tendencije, bez obzira na očigledne manjkavosti u psihologizaciji lika. Te su tendencije povezane s drugom dimenzijom romana. Dakako, riječ je o religioznome sloju djela. Stoga je put od besciljnoga životarenja i opijanja do konačnoga prosvjetljenja uz pomoć zabranjenoga štiva opravdano nazvati uskrsnućem junaka. Po objavljivanju *Ispovijedi* (*Ispoved*, 1908) – pripovijesti koja vrvi religioznim motivima<sup>29</sup> – kritičar G. Čulkov objavljuje članak *Istina M. Gor’koga* (*Pravda M. Gor’koga*, u časopisu *Reč*, 1908) u kojemu tvrdi

<sup>26</sup> “Život je uvijek tako protjecao – ravnomjerno i sporo poput mutnoga mlaza” (Gor’kij 1950: 195).

<sup>27</sup> “Kad bi se vratili kući, svađali bi se sa ženama te ih često tukli, ne štedeći pritom šake” (1950: 194).

<sup>28</sup> “Vi ste glupani, kurvini sinovi! Ništa ne shvaćate, a miješate se u takve stvari, u državna posla! Životinje! Trebali biste se na koljena spustiti od zahvalnosti. Sve bih vas mogao poslati na robiju...” (Gor’kij 1950: 431); “Kažem vam da umuknete! – Jedan ju je povukao za ruku. Za drugu ju je uhvatio drugi žandar [...] Lupali su je u vrat, leđa, tukli je po ramenima, po glavi...” (1950: 515–516).

<sup>29</sup> “U njegovoj je *Ispovijedi* narod kolektivnom voljom izvršio čudo, iscijelivši paraliziranu djevojku” (Zobin 1997: 33).

da je od svih ruskih pisaca s početka 20. stoljeća Gor’kij najreligiozniji. Doduše, Sinjavskij je također upozorio na nimalo slučajan odabir apostolskoga imena u romanu *Mati* – Pavel. Stoga glavnoga muškog junaka romana Gor’koga ne bi trebalo tumačiti bez religioznih konotacija; njegovu ulogu, štoviše, valja shvatiti kao pokušaj križanja socijalizma s religijom<sup>30</sup>, u kojemu Pavel prerasta u apostola nove vjere. Njegov križni put treba rezultirati pobjedom nove ideologije, ali i ustoličenjem *bogograditeljstva* (*bogostroitel'stvo*)<sup>31</sup> – nove socijalističke religije, predvođene tek jednom boljševičkom frakcijom. Svaka stranica *Mati* vrvi od religioznih analogija i asocijacija – Pavelovo čitanje Biblije, majčin pozdrav *Krist s tobom*, diskusije oko uloge crkve, propitkivanje Boga<sup>32</sup>, motiv Isusa i njegovih apostola, itd. Štoviše, cijeli je roman alegorijski prikaz uskrsnuća glavnoga muškog junaka, ali i uskrsnuća svih ljudi koji će htjeti otvoriti svoja srca novome vremenu i ideologiji. Bykov ustraje na dokazivanju da je roman *Mati* djelo koje pripovijeda o novim međuljudskim odnosima, odnosno o revoluciji koja se treba dogoditi unutar ljudskih duša, a ne samo izvan njih, u materijalnome svijetu i društvenoj zbilji. Drugačijega je mišljenja Sinjavskij, koji zadaću romana pak vidi u propagandi socijaldemokratske ideologije. Ipak, ona neodoljivo podsjeća na religiozni patos.

Gor’kij je strukturirao roman posudivši biblijski obrazac Isusa i njegovih učenika – koji u romanu odgovara odnosu između Pavla Vlasova i ostalih radnika, čije je osvještenje (ideološko uskrsnuće), kao i ujedinjenje, potpomognuto upravo “propovijedima” njihova vođe-apostola. Po Bykovu je *Mati* Gor’koga pokušaj ispisivanja proleterskoga evanđelja:

Mi smo socijalisti. To znači da smo mi neprijatelji privatnoga vlasništva, koje ljude razjedinjuje, huška

<sup>30</sup> Ili, kako tvrdi Sinjavskij, pridavanja socijalizmu religioznosti.

<sup>31</sup> Riječ je o novoj religiji, koju je jedna marksistička struja (A. Bogdanov-Malinovskij, A. Lunačarskij, V. Bazarov – Rudnev, M. Gor’kij) pokušala spojiti s osnovnim marksističkim idejama. Srž nove religije svodi se na drugačije poimanje boga, tj. na drugačiji odnos prema njemu. Bogograditelji ne traže boga u obliku svevišnjega i svemoćnoga bića, nego ga pokušava “izgraditi” pomoću zajedništva, kolektiva. Bogograditeljski zbornik *Ogledi iz filozofije kolektivizma* (*Očerki filosofii kolektivizma*, 1908) izazvao je Leninovu srdžbu i odbacivanje. Istu je reakciju izazvala vijest o ljetnoj bogograditeljsko-filozofskoj školi, koju su zahvaljujući Gor’kom organizirali Lunačarskij i Bogdanov u autorovoj rezidenciji na talijanskom otoku Capri.

<sup>32</sup> Gor’kij propitkuje i razlikuje u romanu *Mati* dobrog i lošega Boga; takvo će poimanje Boga Gor’kij još eksplicitnije prikazati u autobiografskome *Djetinjstvu*: “Rano sam shvatio da djed ima jednoga boga, a baka drugoga” (Gor’kij 1968:74); “Ja sam čak i u hramu razlikovao kada se kojemu moliti: sve što čitaju svećenik i crkvenjak odnosi se na djedova boga, a pjevači pjevaju bakinome bogu. [...] Djedov je bog u meni izazivao strah i neprijateljstvo: nikoga nije volio, strogim je okom sve pratio; on je, prije svega, tražio i vidio u čovjeku ono loše, zlobno, grešno. Bilo je jasno da on ne vjeruje čovjeku, da uvijek čeka na pokajanje i da voli kažnjavati” (1968: 81).

ih jedne na druge, stvara nepomirljivu zavadu interesa [...] mi smo ljudi lišeni prava da se borimo za ljudsko dostojanstvo [...] mi samo želimo steći dovoljno slobode pomoću koje ćemo s vremenom preuzeti vlast. (1950: 173–174)

V. L'vov-Rogačevskij je već 1907. godine istaknuo najvažniji kršćanski motiv u romanu – *put u Emaus*: “Jednom je donio i objesio na zid sliku – troje je ljudi pričalo te lagano i živahno odlazilo nekuda. – To uskrsnuli Isus ide u Emaus! – objasnio joj je Pavel” (Gor'kij 1950: 202). Simbolika je očigledna; ona upućuje na socijalističko (za Gor'koga ono podrazumijeva općeljudsko humanističko načelo) uskrsnuće svakoga pojedinca koji se odupire starome Bogu i starome društvenom poretku. Oduprijeti se starome poretku za Gor'koga znači vratiti se na pravi put, iz Emausa prema Jeruzalemu – određistu istinske vjere. Možda je Čulkov pretjerao tvrdeći da je Gor'kij najreligiozniji ruski pisac s početka 20. stoljeća, no tu je tezu na svoj način podupirao i Sinjavskij, ukazujući na religioznu strukturu njegovih djela i većine njegovih junaka, u kojih je zamijetio fanatičnu potrebu da se svim snagama predaju nekom svetom cilju. No lik Pavla Vlasova nije presudan za razumijevanje romana Gor'koga. Od njega je mnogo važniji lik matere. Gruboj patrijarhalnoj zaostalosti Gor'kij suprotstavlja blagost potlačenoga i potisnutoga materinskog načela. Za razliku od marksističkoga kritičara V. Borovskoga, koji je liku matere zamjerao umjetničku neuvjerljivost, V. L'vov-Rogačevskij i A. Sinjavskij ističu upravo suprotno. Za njih je upravo mati Pelageja Nilovna Vlasova najznačajnije postignuće romana. L'vov-Rogačevskij upozorava kako je posrijedi posve novi karakter u ruskoj književnosti, potpuno suprotan dugogodišnjoj tradiciji literarnih *očeva* i *sinova*, među kojima je ideološko-svjetonazorski rascjep: “Umjetnik je u ovom slučaju osvijetlio problem majki i sinova, postavivši majku uz sina, a ne protiv njega” (L'vov-Rogačevskij 1997: 745).

Dok je u stvaranju sina Pavla Gor'kij retoričan, u karakterizaciji Pelageje Vlasove, koja u romanu prerasta u kolektivnu majku-zaštitnicu svih potlačenih, on je nešto senzibilniji: “Može li se majka ne žalostiti? Ne može... Svih mi vas je žao! Svi ste vi moji, svi ste čestiti! Tko će patiti za vama ako neću ja?” (Gor'kij 1950: 302). Mati Gor'koga se tako približava religioznome idealu Berdjajeva i Fedotova, a aluzija na svetu mučenicu Pelageju Tarsijsku, koja je umrla za Krista, odbivši se odreći njegove vjere, posve je očigledna:

Udarali su je po vratu, po leđima, tukli je po ramenima, glavi [...] tijelo joj je podrhtavalo u opeklinama boli, otežalo, njišući se onemoćalo. No oči se njezine nisu ugasile i vidjele su mnoštvo drugih očiju – gorbela su poznatim joj odvažnim i jakim plamenom – plamenom njezina srca (Gor'kij 1950: 516).

Mati Gor'koga nije samo mučenica; patničke se crte Pelageje Nilovne u romanu uspješno prepliću s crtama Bogorodice<sup>33</sup> – dobrodušnost, toplina, blagost i nepokolebiva vjera. Sinjavskij je s pravom ustanovio da je lik majke lišen intelektualnoga i ideološkoga naboja; ona je sva u vjeri, specifična upravo po tome što u sebi skladno nosi i tradicionalno vjerovanje u dobrog Boga<sup>34</sup> i tek osviještenu vjeru u svetost radničke borbe:

Znate li vi zbog čega su sudili mome sinu i svima koji su bili uz njega? Ja ću vam reći, vjerujte majčinskom srcu, kosama njenim sijedim – jučer su sudili tim ljudima zbog toga što svima nama govore istinu! Jučer sam i ja saznala tu istinu... nitko je ne može osporiti, nitko! (Gor'kij 1950: 188)

Ta se dječja no snažna vjera rađala među njima, nadahnjujući ih i rastući u svojoj svemoćnoj snazi. I kada ju je majka uvidjela, spontano je osjetila da se uistinu rodilo nešto veliko i svijetlo na svijetu, slično nebeskome suncu koje je gledala. (1950: 222)

Dmitrij Merežkovskij bio je uvjeren da su se dvije osobe duboko zarezale u tzv. religiju Gor'koga: lik djeda i lik bake. To se očituje u jednome od njegovih ponajboljih proznih ostvarenja, u autobiografskome prvijencu *Djetinjstvo* (*Detstvo*, 1913–1914). Upravo u liku bake iz autobiografskoga *Djetinjstva* valja tražiti korijene čuvene socijalističke matere Gor'koga. Lik bake utjelovljenje je ruske dihotomije (i duše) – patrijarhalnoga nasilja i duboke nepokolebive vjere: “Sjedio sam na ležaju ni živ ni mrtav, ne vjerujući u to što vidim: prvi puta je preda mnom udario baku, bilo mi je neizdržljivo mučno...” (Gor'kij 1968: 66); “Gotovo svakoga jutra pronalazila je nove riječi hvala, zbog čega sam s osobitom pažnjom slušao njezine molitve. [...] Njezina je molitva bila poput pjesme, iskrena i prostodušna zahvala” (1968: 74–75). Iako između bake i matere Gor'koga postoje određeni otkloni i razlike, čini mi se da oba ženska lika simboliziraju staru dobrodušnu “majčicu Rusiju” sa svim njezinim vrlinama i manama – s njezinom sposobnosti da nepokolebivo vjeruje i voli, ali i da podčinjava, muči. Ipak, postoji jedna ključna razlika u karakterizaciji tih dvaju temeljnih ženskih likova u opusu Gor'koga. Dok je lik bake u autobiografskome *Djetinjstvu* posve uvjerljiv i besprijeorno nesavršen, lik majke u čuvenome romanu odveć je patetičan da bude autohton i uvjerljiv.

<sup>33</sup> A. Kunarev drži da su za lik Pelageje Nilovne Gor'kome poslužili apokrifi *San o Bogorodici* (*Son Bogorodicy*) – inače vrlo poznat u ruskoj narodnoj tradiciji – te *Hod Bogorodice po mukama* (*Hoždenie Bogorodicy po mukam*).

<sup>34</sup> “Kao da se novi bog rodio ljudima! Svi za jednoga i jedan za sve! Tako ja na vas gledam. I uistinu, svi ste vi drugovi, svi braća, djeca iste majke – istine!” (Gor'kij 1950: 510).

Sve do *perestrojke* sovjetska je rusistika tumačila književni opus Gor'koga isključivo kao apologiju sovjetske vlasti, a njega samoga kao apostola boljševizma. No, s raspadom Sovjetskoga saveza raspao se mit o najsovjetskijem ruskom književniku te je na snagu stupilo preispitivanje prošlosti i sovjetskoga kolektivnog pamćenja. Zajedno s njime, na snagu je stupila i reaktualizacija, odnosno propitkivanje lika i djela Maksima Gor'kog. To je urodilo prevrednovanjem ideološke potke nekih njegovih djela, reaktualizacijom zabranjenih književnih i publicističkih ostvarenja sovjetskoga kanonskog autora. Fenomen Maksima Gor'koga i dalje je aktualan među ruskim književnim kritičarima, povjesničarima i teoretičarima, no Gor'kij je danas relativno zaboravljen među čitateljima. U prošleme stoljeću upravo je on bio jedan od najčitanijih ruskih autora. Bez obzira na to što je on bio iznimno popularan i čitan u dorevolucionarnome razdoblju, krajem 19. i početkom 20. stoljeća, Gor'koga je kanonizirala sovjetska vlast, nakon čega su naraštaji sovjetskih učenika odrastali učeći napamet i recitirajući stihove iz *Pjesme o Burevjestniku* (*Pesnja o Burevestnike*, 1901) i čuvene aforizme o Čovjeku (*Čovjek! Kako je to divno! Kako to zvuči... gordo!*). Osim toga, stručnjaci za književnost sovjetske Rusije, Mariëtta Čudakova i Evgenij Dobrenko, drže da je za sovjetsku književnost Gor'kij bio značajniji od mnogobrojnih saveza i društava, manifesta i partijskih programa<sup>35</sup>.

Iako je Gor'kij 1921. godine, zbog oštrih kritika na račun Oktobarske revolucije u knjizi *Nepravovremene misli* (*Nesvoevremennye mysli*, 1918), bio otprijeđen iz Rusije (pod izlikom narušena zdravlja i hitnoga liječenja) u inozemstvo (Berlin, Sorrento), gdje je živio sve do 1933. godine, on je i dalje bio središnja figura sovjetskoga *establishmenta* 1920-ih godina. Budući tada mladim redateljem, Vsevolod Pudovkin je morao biti itekako svjestan svih opasnosti koje vrebaju prilikom "prevođenja"<sup>36</sup> književnoga djela na jezik drugoga semiotičkog sustava (u konkretnome slučaju na filmski jezik), posebice kada se radi o čuvenome romanu (budućem prototipu za socrealističku poetiku) kojega je hvalio čak i V. I. Lenin. U ovome je članku važan tek jedan aspekt toga kultnoga nijemog filma, koji bi zbog mnoštva inovativnih kinematografskih rješenja zaslužio zasebnu te svakako temeljitiju analizu. Ipak, u okviru ovoga

članka želim osvijetliti tek svjesno odbacivanje koncepta bliskosti/istosti s književnim originalom te rađanje novoga tipa majke.

Malo je kome poznat podatak da je *Mati* Pudovkina u početku bila *Otac* (!) redatelja Jurija Željabužskoga: "U takvoj je varijanti scenarija Nilovna stradala od ispaljenoga hitca u nekoj krčmi pa je otac Vlasov trebao utjeloviti taj mučan proces osvješćivanja i 'revolucionarnoga' prosvjetljenja" (Musskij, *el. publ.*). Drugim riječima, glavni junak filma je trebao biti Pavelov otac, Mihail Vlasov, a osnovna je zamisao bila pokazati njegovu društveno-ideološku preobrazbu iz okrutnoga nehumanog čovjeka (kakvim je postao zahvaljujući okrutnosti carskoga režima) u ispravnoga i osviještenoga radnika. Ipak, 1926. godine odlučili su se za drugi scenarij i drugoga redatelja. Scenarija se primio tada mladi Natan Zarhi, a redateljske palice danas kulturno ime sovjetske kinematografije – Vsevolod Pudovkin. Zajedno su ostvarili *djelo koje je ušlo u popis ponajboljih ostvarenja sovjetske i svjetske kinematografije* – kako stoji u najavnoj špici iz 1968. godine (te je godine filmski studio *Mosfil'm* reproducirao i ozvučio Pudovkinov film iz 1926. godine). U knjizi *Muzej revolucije: sovjetska kinematografija i staljinistički povijesni narativ* (*Muzej revolucii: sovjetskoe kino i stalinskij istoričeskij narrativ*, 2008) Evgenij Dobrenko ističe kako je Pudovkin s oprezom govorio o povezanosti filma s romanom te je zaključio da je čuveni redatelj snimio sjajan film zbog toga što nije uspio prenijeti atmosferu romana na filmsko platno:

Srećom, Pudovkin se nije uspio zaraziti atmosferom romana pa je napravio genijalan film, koji je bio u otvorenome sukobu s estetikom teksta Gor'koga [...] U službenoj sovjetskoj kulturi *Mati* Gor'koga je sačuvala status "velike Matere", no "velikom Materom" se ustvari pokazala ipak *Mati* Pudovkina. (Dobrenko, *el. publ.*)

Zapravo je posve pogrešno govoriti u terminima doslovne ekranizacije kada je u pitanju Pudovkinov film jer on spada u kategoriju tzv. djelomičnih ekranizacija (nastalih prema motivima nekoga književnog djela)<sup>37</sup>. Opreza (ili otklona) radi, na filmskome je plakatu 1926. godine stajalo samo da su od M. Gor'koga preuzeli temu, iako se u usuvremenjenoj inačici filma (filmskoga studija *Mosfil'm*) naglašava kako je posrijedi ekranizacija (već se u najavnoj špici pojavljuje slika Gor'koga te naslovnica romana *Mati* s naznakom da se radi o ekranizaciji<sup>38</sup>). Međutim, scenarist Zarhi je otvoreno priznao svoj zazor od do-

<sup>35</sup> Vidi: E. Dobrenko, *Formovka sovjetskogo pisatelja. Social'nye i estetičeskie istoki sovjetskoj literaturnoj kul'tury*, SPB: Akademičeskij proekt, 1999; M. Čudakova, *Literatura sovjetskogo prošlogo*, M: Jayzki ruskoj kul'tury, 2001.

<sup>36</sup> Roman Jakobson je u članku *Jezični aspekti prijevoda* (*On Linguistic Aspects of Translation*, 1959) napisanom na engleskome jeziku izdvojio tri vrste prijevoda: međujezični (sa stranoga jezika na izvorni), unutarjezični (unutar istoga jezika) i intersemiotički (s jednoga znakovnog sustava u drugi).

<sup>37</sup> Takvih je ekranizacija, uzgred budi rečeno, najviše. U njima je prisutna sličnost s originalnim tekstom, najčešće je to baš osnovni siže, ali i brojni otkloni i promjene koje unose nešto posve novo, čega u književnome predlošku nije bilo.

<sup>38</sup> Ističe se da je filmski studio *Mežrabpom-Rus'* ekranizirao čuvenu pripovijest Gor'koga.



slovnoga prenošenja književnoga predloška na filmsko platno:

Zamislmo da glavni junak moga scenarija bude drugačiji od matere Gor'koga. U Gor'koga je ona od samoga početka samosvjesna žena koja se vrlo brzo priklanja revoluciji. Ja sam pošao drugim putem. Opisujem njezinu unutarnju tranziciju, sam proces osvješćivanja, njezin preporod. Ipak, prije nego što je nastupila ta prekretnica u njoj, postoji jedna konstantna u prvoj polovici scenarija, a to je pokušaj očuvanja doma, obitelji. (po Musskij, *el. publ.*)

U konačnici je film preveden na filmski jezik u bitno izmijenjenoj formi: radnja se osjetno udaljila od književnoga predloška, no ne i ideja filma – ona je ostala vjerna ideji romana Gor'koga. Zarhi je intervenirao u siže i preradio ga – uveo je novi odnos (otac – sin), dok je Gor'kij svoj roman utemeljio na odnosu matere i sina. Zatim je uvedena nehotična izdaja majke (pokušavajući spasiti sina od zatvora, majka je bila ta koja ga je onamo i “strpala” priznanjem da sin u kući skriva oružje svojih socijalističkih istomišljenika), a neki su likovi iz knjige izbačeni (Vlasovljevi prijatelji-pomagači i politički istomišljenici koji imaju veliku ideološku ulogu u romanu). Ipak, najvažnija je novost ta da u filmskoj interpretaciji romana Pavel biva pogubljen na kraju djela, dok je Gor'kij ostavio kraj svoga romana otvorenim – ne znamo je li mati nakon brutalnoga premlaćivanja ostala živa. Dobrenko je u članku *Tri matere* (*Tri materi*, 2000) iznio tezu prema kojoj je osnovni preduvjet dobre ekranizacije taj da se ona što više udalji od književnoga predloška. Iako ekranizacije nije osnovna tema ovoga rada, ne mogu zaobići, a kamoli ne spomenuti neke ključne probleme toga žanra (koji zbog književne veze ne spada u tzv. čistu kinematografiju). Suodnos između književnosti i filma u ruskoj je teorijskoj praksi bio vrlo aktualan 1920-ih godina, kada je nastala i Pudovkinova ekranizacija, a ekranizacijom kao specifičnim hibridnim žanrom i transmedijskim tekstom bavili su se uistinu mnogi svjetski filozofi i teoretičari – književni, jezični, filmski i drugi (od Béle Balázsa, Andréa Bazina, Sergeja Ėjzenštejna i ruskih formalista do Umberta Eca, Georgea Bluestonea, Mihaila Jampol'skoga). Jedna od protivnika ekranizacije bio je, primjerice, Viktor Šklovskij u studiji *Književnost i kinematografija* (*Literatura i kinematograf*, 1923), jer od nje nije vidio ni osobite koristi ni sreće te joj nije predvidio svjetlu budućnost. Usred sve snažnijega filmskog vala u Rusiji 1920-ih godina, Šklovskij je vidio dva razvojna puta književnoga teksta: ili će riječi istisnuti siže ili će siže istisnuti umjetnost riječi. Jurij Tynjanov je u članku *O scenariju* (*O scenarii*, nap. 1926–27, obj. 1977. godine) priznao dominaciju filma 1920-ih godina, kada ekranizacija doživljava svoj *boom*, naglasivši da je za njegov razvoj važno da se što prije osamostali i odmakne od književnosti.

Veza između književnosti i filma, koja se u Rusiji počela istraživati već 1920-ih i 1930-ih godina u kontekstu nijemoga kina (Ju. Tynjanov, V. Šklovskij, B. Ėjehnum i dr.) i nakon njega (V. Pudovkin, R. Jakobson, B. Balázs, R. Arnheim i dr.), osobito je aktualna u svjetskom kontekstu bila 1960-ih i 1970-ih godina. Tada su ekranizaciju, zbog urođene joj dijalogičnosti i interdisciplinarnosti, stali ponajviše izučavati kao semiotički problem (R. Barthes, Ju. Lotman, J. Mitry, C. Metz, U. Eco i dr.), no taj je fenomen i dalje plodna tema među filmskim i književnim teoretičarima (D. Gillespie, L. Hutcheon, B. McFarlane, R. Stam i dr.). Razvojem translatologije kao samostalne discipline u drugoj polovici 20. stoljeća i početkom 21. stoljeća, otvorile su se nove mogućnosti u izučavanju dvojnoga autorstva, problema medijatorstva te ekranizacije kao sjecišta različitih komunikacijskih strategija, zbog čega smatram da je ona dobro polazište za izučavanje veza između teksta, scenarija i filma<sup>39</sup>. Čini mi se da se razvojem translatologije danas uspostavila dva tabora među znanstvenicima – oni koji na ekranizaciju gledaju kao na prijevod<sup>40</sup> i oni koji se tome protive (ili, u najmanju ruku, to propitkuju<sup>41</sup>). Je li moguće tumačiti ulogu redatelja kao svojevrsnoga prevoditelja? Simbirceva je, recimo, uvjerena da se “svaki tekst prilikom ekranizacije podvrgava svojevrstome prijevodu, zbog čega on neminovno poprima drugačiju (vizualnu) formu” (Simbirceva 2013: 149). Oleg Aronson u članku *Ekranizacija: prijevod i iskustvo* (*Ėkranizacija: perevod i opyt*, 2002) pak upozorava na “nepravdu” koju često činimo ekranizaciji ako je razmatramo isključivo kao prijevod – ona je u svjetlu translatološke teorije neminovno drugotna u odnosu na original:

Ako govorimo o ekranizaciji kao o nekoj vrsti prijevoda, to znači da se on kao takav mora neprestano težiti ka nekakvoj “istini originala” [...] A osim navedenoga, treba obratiti pažnju na još jedan detalj koji nije odmah uočljiv – često se put ekranizacije svodi na potragu za “jezičnom istinom”, odnosno na pokušaj da se kinematografskim sredstvima kaže “ono isto” što i u književnosti, samo u drugoj jezičnoj sredini. (Aronson, *el. publ.*)

Takva perspektiva pospješuje stvaranje hijerarhije, u kojoj je filmski jezik drugotan u odnosu na književni original pa se čak “i neovisno o tome je li filmski jezik usredotočen na istovjetnost s originalom ili je pak polemičan u odnosu na njega, stvara sustav

<sup>39</sup> Važnu je ulogu imao već spomenuti članak R. Jakobsona, u kojemu ističe postojanje intersemiotičkoga prijevoda.

<sup>40</sup> Vidi R. Jakobson: “O lingvističeskikh aspektah perevoda”, u: *Voprosy teorii perevoda v zarubežnoj lingvistike*, Moskva, 1978, str.16–24; U. Eco: *Otprilike isto: iskustva prevođenja*, Zagreb: Algoritam, 2006.

<sup>41</sup> Vidi O. Aronson: *Stolknovenie Ėkranizacii*, <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/241/>.

sličnosti i razlika koji originalu daje prvenstvo” (Aronson, *el. publ.*). Paradoksalnu nerješivost toga suodnosa živo je ilustrirao Tynjanov:

Jedan se znameniti redatelj naljutio na scenarista zbog odveć umjetničkoga scenarija:

– Što će mi stil? Što će mi detalji? Pišite jednostavno: ulazi, sjeda, puca iz pištolja. Ostalo je na meni.

Nešto je prizemniji, no također poznati redatelj pak rekao:

– Fabula? Što će mi fabula? Ja mogu ispaliti tridesetak fabula. Ja od vas tražim detalje. Ostalo je na meni.

Očito je da su obojica bili u pravu. (Tynjanov 1977: 550)

U povijesti filma rijetko je koja ekranizacija književnoga klasika uspjela nadmašiti original s kojim su se neminovno uspoređivali i u odnosu na koji su je vrednovali. Jedan od najtežih, premda najbrojnijih, slučajeva ekranizacije ruske klasične književnosti jest ekranizacija romana *Majstor i Margarita* Mihaila Bulgakova<sup>42</sup> – svaki je filmski pokušaj njegove adaptacije<sup>43</sup> i interpretacije naišao na oštre kritike i nezadovoljstva publike. Drugim riječima, nijedna ekranizacija nije uspjela nadmašiti original. Fenomen ekranizacije se najčešće razmatra kao komunikacijski proces koji se odvija između dva sustava – verbalnoga, tj. književnoga originala, i neverbalnoga, tj. filma. Ipak, nipošto ne bi trebalo smesti s uma da u tome procesu transmutacije sudjeluje još jedan verbalni sustav – scenarij. Na taj način će upravo trodijelna shema *original – scenarij – film* biti onaj okvir unutar kojega bi trebalo pristupiti fenomenu ekranizacije kao transmedijskoga prožimanja te istražiti proces čitanja, pisanja i recepcije teksta (originala i scenarija) i vizualne slike, kao i neminovne razlike u recepciji, problem autorstva (suautorstvo ili dvojako autorstvo) i sl. Francuski filmski teoretičar André Bazin ponudio je svoje viđenje suodnosa filma i književnosti u poglavlju *Za “nečisti” film. U obranu ekranizacije (Za “nečistoe” kino. V zaštiti ekranizaciji)*:

Budući da se roman odlikuje razvijenijom formom te da je namijenjen kulturnijoj i zahtjevnijoj publici, on nudi kinematografiji slojevitije karaktere likova te iziskuje da se pazi na točnost i suptilnost kada je u pitanju suodnos između forme i sadržaja, što nije svojstveno za ekran. Ako je izvorni književni materijal nad kojim rade scenaristi i redatelji intelektualno zahtjevniji od osrednje filmske razine, postoje dvije mogućnosti – ili će ta neujednačenost razina i umjet-

nički prestiž poslužiti filmu kao zaštita, kao izvor ideja i garancija visoke kakvoće [...] ili će se kinematografiji truditi postići potpunu sličnost, odnosno, ne samo da će pokušati izložiti knjigu nego će je doista pokušati prevesti na jezik ekrana. (Bazin 1972: 135)

O dobrom scenariju ovisi mnogo toga, a čini mi se da je upravo on ključan element u procesu transmutacije, preoblikovanja književnoga djela – posebno kada je riječ o ideološki iznimno bremenitome djelu, kao što je to bila kanonska *Mati* sovjetske književnosti. Tynjanov je 1926. godine zamijetio da je “najbolja vrsta scenarija neka vrsta hibrida između pokvarenoga romana i nezavršene drame. A najbolja je pak vrsta scenarista hibrid između neuspjela dramaturga i beletrista kojemu je dosadila beletristika” (Tynjanov 1977: 552). Na tragu Tynjanovljeve maksime, može se reći da je Zarhijev scenarij Pudovkinova filma svojevrсни hibrid između stare i nove *Matere*. Zarhi je mudro odbio krenuti putem ekvivalentnosti, odnosno već unaprijed promašene potrage za originalom. Stoga su Zarhi i Pudovkin pokušali prevesti *Mati* Gor’koga na (autorski) filmski jezik, koji je djelomično odražavao jezik kulture svoga vremena – revolucionarne, horizontalne i dinamične *kulture 1* (termin V. Papernoga). Heroizacija revolucije, pobjeda političke osviještenosti nad neosviještenošću te idejni rast čovjeka ključni su elementi mitologije *Matere* po Dobrenku (koja je u sovjetskoj kinematografiji doživjela čak 4 ekranizacije!<sup>44</sup>). No Pudovkinova je *Mati* svojevrсни hibrid. Ona je, s jedne strane, nastavljač revolucionarne tradicije rane sovjetske mitotvorbene revolucionarne kinematografije, ali je, s druge strane, vjesnik novih tendencija. Najvažnija od njih jest psihologizacija. Uz tipično revolucionarne crte koje je njegovala mlada sovjetska kinematografija te koje je Papernyj sveo pod zajednički nazivnik *kultura 1* (kolektiv i masa u neprestanome pokretu, brza izmjena kadrova, učestali kontrapunkti, rušilačke tendencije, ideološko i estetsko odbacivanje prošlosti, borba za uspostavljanjem ravnopravnosti i sl.), Pudovkinova *Mati* donosi važnu prekretnicu u karakterizaciji glavnoga lika.

U knjizi *Umjetnost filma: etape, stilovi, majstori (Iskusstvo kino: ètapy, stili, mastera, 2005)* Natal’ja Agafonova podsjeća na Pudovkinovu izjavu koja definitivno označava odmak od dotad dominantne koncepcije: “Nedovoljno je pokazati na ekranu ljudsku masu, potrebno je u njoj pronaći čovjeka, junaka kojega će gledatelj voljeti ili mrziti” (Agafonova, *el. publ.*). Iako Pudovkinova *Mati* nije lišena scena galopirajuće mase koja ruši i juri ka svjetlijoj budućnosti, on je u prvi plan isturio junaka, čime je dokinuo avangardni zazor od psihologizacije u korist tzv.

<sup>42</sup> Vidi: I. Peruško, “Kak zakaljšalsja jugoslavskij Master. Rukopisi ne gorjat no kak ih pokazat’ v kino?”, u: E. Jablov (ur.) *Mihail Bulgakov i slavjanskaja kul’ tura*, Moskva: Sovpadenie, 2017.

<sup>43</sup> U nas se uvriježio i termin adaptacija, premda ekranizacija i adaptacija nisu u potpunosti ekvivalenti. Vidi: *Filmski leksikon Leksikografskog zavoda Miroslava Krleža*, <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2>.

<sup>44</sup> Redatelj A. Razumnoga 1919. godine, V. Pudovkina 1926. godine, N. Kovarskoga – M. Donskoga 1955. godine i G. Panfilova 1990. godine.

*tipaža* (tipičan za Èjzenštejna). Upravo je rad na materi, odnosno na njezinoj preobrazbi iz socijalističke Bogorodice u grešnicu od “krvi i mesa” (odala je sina), rezultirao potrebom da naivnu materinsku blagost zamjeni muževnim revolucionarnim koracima. Ta je preobrazba matere u filmu u odnosu na roman bila bolna, odnosno uvjerljiva i uspješna – izdaja sina je od nje učinila grešnicu, no upravo je to bio ključni pokretač da se pasivna mučenica s početka filma pretvori u odrješitu, borbenu i muževnu mati u drugome djelu filma. Kada je briga o očuvanju obitelji prerasla u brigu za društvenu pravdu i radnička prava, ona je izgubila na blagosti i toplini te dobila na borbenosti i revolucionarnosti. U toj promjeni materinske paradigme (od mučenice-Bogorodice, kakvom je prikazana u romanu Gor'koga, do grešnice-revolucionarke) leži glavna snaga Zarhijeva scenarija i Pudovkinove psihološko-revolucionarne drame.

Šklovskij je Pudovkinov film ironično prozvaao kentaurom: “*Mati* je svojevrsni kentaur, a kentaur je čudna životinja; film započinje prozom, i to s uvjerljivim naslovima, koji se loše uklapaju u kadar, a završava čistom formalnom poezijom” (Šklovskij, *el. publ.*). Šklovski filmu zamjera opetovano ponavljanje kadrova u kojima ne vidi ni uvjerljivosti ni realnosti. Ruski formalist se, drugim riječima, ne može oteti dojmu da Pudovkin strogo kontrolira svaku scenu i svaki pokret u filmu, umjesto da predmetima, junacima, pojavama i samoj temi pusti da govore sami o sebi. No upravo u tome leži snaga Pudovkinova majstorstva. Do Pudovkina u sovjetskoj kinematografiji nije bilo takvoga rada s glumcima, čija je gluma bila uistinu uvjerljiva i “dramatična”. Psihološka dubina i napetost filma postignuta je djelomično i zahvaljujući glumcima – to se ponajviše odnosi na ulogu V. Baranovske, koja u filmu glumi Pavelovu majku. Ipak, da nije bilo plastične sinteze svega spomenutog, odnosno montaže, Pudovkinova nijema *Mati* ne bi uspjela postići takvu razinu uzbudljive napetosti. Važnu je simboličku ulogu Pudovkin dodijelio prirodi, koja je također sudjelovala u preobrazbi glavne junakinje. Dok na početku filma dominiraju tamni i derutni interijeri krčme i doma obitelji Vlasov, od sredine se filma radnja postepeno premješta iz interijera u eksterijere, a promjena godišnjih doba nagovještava revoluciju, bunt radnika i bunt same majke. U početnim scenama filma Pudovkinova mati djeluje preplašeno i nemoćno; ona je zarobljena nametnutim joj političko-patrijarhalno okovima poput rijeke i prirode okovane ledom.

No proljeće koje Pudovkin simbolički prikazuje u scenama pucanja leda, odnosno otapanja zaleđene rijeke i prirode, glavnoj junakinji donosi novi život, novu ulogu i novi snagu. Majčinu buntovnu preobrazbu prati i osvježavanje radničke mase, odnosno naroda koji hrabro korača ulicama (Pudovkin pred kraj filma radnju seli na svijetao otvoreni prostor). Štoviše, stječe se dojam da revolucionarna masa pokorava prirodu. Možda je ispravnije reći da je posrijedi

svojevrsno pripitomljavanje prirode. Gledatelju se suptilno nameću ideje o novome savezništvu između probuđene (proljetne) prirodne te probuđene revolucije (u narodu). Dok praštajuća mati Gor'koga na koncu romana biva žrtvom nepravde i nasilja, čime se samo dodatno pospješuje njezina svetost (ali i pasivnost koju su neki tradicionalno tumačili kao tipičnu komponentu ženskoga načela!), u Pudovkina je ona ta koja na koncu filma muževno predvodi pobunjene radnike te neustrašivo gleda smrt (odnosno konjicu) u oči. *Da nisi taknuo mater!* – prijeti Pavel Vlasov pijanome ocu na početku filma, zaštitnički braneći bespomoćnu majku. Međutim, sinovom smrću i duhovnom preobrazbom majke u revolucionarku koja uzima pravdu u svoje ruke, ona postaje zaštitnica slabijih i ispravnih, zaštitnica pobunjenih i palih “sinova”. Suze koje joj se niz lice slijevaju zbog sinove smrti nadjačava snažna ruka kojom čvrsto drži i ne ispušta (crveni) barjak. “Što su veće i dublje književne kvalitete originala, tim više ekranizacija narušava njihovu ravnotežu i tim više talenta ona iziskuje za uspostavljanje nove ravnoteže” – zaključio je Bazin (Bazin 1972: 138). Iako u slučaju *Mater* Gor'koga posrijedi nije bila umjetnička kakvoća nego status kakav je rijetko koji roman imao u sovjetskoj književnosti, tim je više talenta trebalo Pudovkinu da preobrazi “staru” religioznu mater u revolucionarnu silu, a da pritom zadrži (pa čak i osvježi!) duh čuvenoga književnog predloška.

## IZVORI

- Gor'kij, M. 1950. *Mat'*, Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudožestvennoj literatury.  
Pudovkin, V. 1926. *Mat'*, Mežrabpom-Rus'.

## LITERATURA

- Agafonova, N. 2005. *Iskusstvo kino: etapy, stili, mastera*, Minsk: Tesej.  
Aronson, O. 2002. “Èkranizacija: perevod i opyt”, u: *Sinij Divan*, br. 3, str. 128–140.  
Aronson, O. 2002. *Stolknovenie èkranizacii*, URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/241/> (pristup: 20. 1. 2018).  
Bahtin, M. 1989. *O romanu*, Beograd: Nolit.  
Bazin, A. 1972. “Za ‘nečistoe’ kino. V zaštitu ekranizacii”, u: *Čto takoe kino?*, Moskva: Iskustvo, str. 122–144.  
Behteev, S. *Russkaja golgofa*, URL: <http://pesni.voskres.ru/poems/behte44.htm> (pristup: 19. 1. 2018).  
Berdjaev, N. 1931. *O naznačenii čeloveka*, URL: [http://krotov.info/library/02\\_b/berdyayev/1931\\_026\\_00.html](http://krotov.info/library/02_b/berdyayev/1931_026_00.html) (pristup: 16. 1. 2018).  
Berdjaev, N. O “večnobab'em” v russkoj duše, URL: <http://www.vehi.net/berdyayev/rozanov.html> (pristup: 4. 1. 2018).  
Bykov, D. 2009. *Byl li Gor'kij?*, Moskva: Astrel'.



- Carleton, G. 2017. *Seksualna revolucija u boljševičkoj Rusiji*, Zagreb: Sandorf.
- Clark, K. 2002. *Sovetskij roman. Istorijakak ritual*, Izd. Ural'skogouniversiteta.
- Čudakova, M. 2001. *Literatura sovetškogo prošlogo*, M: Jayzki ruskoj kul'tury.
- Dobrenko, E. 1999. *Formovka sovetškog opisatelja. Social'nye i estetičeskie istoki sovetškoj literaturnoj kul'tury*, SPB: Akademičeski jproekt.
- Dobrenko, E. 2000. "Tri materi", u: *Iskusstvo kino*, br. 8, URL: <http://kinoart.ru/archive/2000/08/n8-article14> (pristup: 23. 1. 2018).
- Dobrenko, E. 2008. *Muzej revoljucii: sovetško kino i stalinskij istoričeskij narrativ*, Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Eco, U. 2006. *Otprilike isto: iskustva prevodenja*, Zagreb: Algoritam.
- Ėkster, A. 1923. *V konstruktivnoj odežde*, URL: <http://www.ncca.ru/innovation/files/applications/1296062682193.pdf> (pristup: 22. 1. 2018).
- Emel'janov, B. *Russkaja duša: Večnoženstvennoe i večnobab'e* URL: <https://www.runivers.ru/philosophy/logosphere/58170/> (pristup 12.2. 2018.)
- Fedotov, G. *Mat' zemlja. K religioznoj kosmologii russkogo naroda*, URL: <http://philologos.narod.ru/fedotov/earth.htm> (pristup: 12. 1. 2018).
- Flaker, A. 1965. *Ruski klasici 19. st.*, Zagreb: Školska knjiga.
- Flaker, A. 1986. *Ruska književnost*, Zagreb: SNL.
- Gor'kij, M. 1968. *Detstvo. V ljudjah. Moiuniversitety*, Moskva: Moskovskijrabočij.
- Gor'kij, M. 1970. *Polnoe sobranie sočinenij v 25-ti t. Svezak 8*, Moskva.
- Günther, H. 1997. "Pojuščaja Rodina: Sovetskaja massovaja pesnja kak vyraženie arhetipa materi", u: *Voprosy literatury*, br. 4, URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/1997/4/gunter.html> (pristup: 15.1. 2018).
- Günther, H. 2006. "Na putu k arhetipu Materi. 'General'naja linija' S. Ėjzenštejna i 'Zemlja' A. Dovženko", u: H. Gunther (ur.) *Sovetskaja vlast' i media*, SPB: Akademičeskijproekt, str. 542–554.
- Hubbs, J. 1988. *Mother Russia. The Feminine Myth in Russian Culture*, Bloomington – Indianapolis.
- Hloponina, O. 2014. "Ženskij mir v ruskoj kulture rubeža XIX–XX vv.: Tipologičeskie karakteristiki i hudožestvennaja reprezentacija", u: *Vestnik Vjatskogogo sudarsyvennogo universiteta*, URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhenskiy-mir-v-russkoy-kulture-rubezha-xix-xx-vv-tipologičeskie-harakteristiki-i-hudožestvennaja-reprezentatsiya> (pristup: 5.1. 2018).
- Hloponina, O. "Ženskij mir" v sovetškom plakate 1910–1930-h godov: evoljucija mifologičeskikh konstruktov", u: *Znanie. Ponimanie. Umenie*, br. 4, str. 287–295.
- Hloponina, O. 2017. "Transformacija ženskoj obraznosti v sovetškom kinematografu 1920–1930-h gg", u: *Znanie. Ponimanie. Umenie*, br. 2, str. 140–151, URL: (pristup: 10. 1. 2018). Jakobson, R. 1978. "O lingvističeskikh aspektah perevoda", u: *Voprsy teorij perevoda v zarubežnoj lingvistike*, Moskva, 1978, str. 16–24.
- Kantor, V. 2003. "Večno ženstvennoe" i russkaja kul'tura, URL: <http://magazines.russ.ru/october/2003/11/kantor.html>(pristup: 11. 1. 2018).
- Kašina, N. 2012. "Transformacija koncepta 'večnaja ženstvennost' v tvorčestve Feta i Rozanova", u: *Observatorija kul'tury*, br. 2, str. 115–121.
- Kollontaj, A. 1919. *Novaja moral' i rabočijklass*, URL: [http://www.odinblago.ru/novaia\\_moral/](http://www.odinblago.ru/novaia_moral/) (pristup: 11. 1. 2018).
- Kollontaj, A. 1919. *Sem'ja v kommunističesko mobščestve*, Odessa: Gosudarstvennoe izdatel'stvo Moskva-Petrograd.
- Kollontaj, A. 1921. *Tezisy o kommunističeskoj morali v oblasti bračnyhotnošeniji*, u: *Kommunistka*, Br. 12-13., str. 29 – 32.
- Kollontaj, A. 1923. *Dorogukrylatomu Erosu! Pis'mo k trudjaščesja molodeži*, URL: [https://www.marxists.org/russkij/kollontaj/winged\\_eros.htm](https://www.marxists.org/russkij/kollontaj/winged_eros.htm) (pristup: 9.1. 2018).
- Komarovič, V. 1960. *Kul't roda i zemli v knjažeskoj srede XI–XIII vv.*, Moskva, Leningrad: AN SSSR.
- L'vov-Rogačevskij, 1999. "Na puti v Ėmaus", u: *M. Gor'kij. Pro et Contra*, SPB: Izdatel'stvo Russkogo Hristianskogo gumanitarnog universiteta.
- Losskij, N. 1957. *Harakter russkogo naroda*, URL: [http://vtoraya-literatura.com/pdf/lossky\\_karakter\\_russkogo\\_naroda\\_1957\\_\\_ocr.pdf](http://vtoraya-literatura.com/pdf/lossky_karakter_russkogo_naroda_1957__ocr.pdf) (pristup: 6.1. 2018).
- Merežkovskij, D. 1999. "Ne svjataja Rus' (Religija Gor'kogo)", u: *M. Gor'kij. Pro et Contra*, SPB: Izdatel'stvo Russkogo Hristianskogo gumanitarnog universiteta, URL: [http://az.lib.ru/m/merezhkovskij\\_d\\_s/text\\_0170.shtml](http://az.lib.ru/m/merezhkovskij_d_s/text_0170.shtml) (pristup: 23. 1. 2018).
- Orlovskij, P. (Borovskij, V.) 1911. "Dvemateri", u: *Zvezda*, br. 4., str. 3-20.
- Pančenko, A. 1984. *Russkajakul'tura v kanun Petrovskih reform*, Leningrad: Nauka.
- Papernyj, V. 2006 *Kul'tura 2*, Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Rjabov, O. 1999. *Russkaja filosofija ženstvennosti (XI–XX veka)*, Ivanovo: Junona.
- Rjabov, O. 2014. *Rodina-mat' v istoriivizual'noj kul'tury Rossii*, URL: <http://vestnik.tversu.ru/journals/1/documents/118/rjabov.pdf?1493737672>. (pristup: 14. 2. 2018.)
- Rozanov, V. 1915. *Vojna 1914 i russkoevožroždenie*, URL: [http://dugward.ru/library/rozanov/rozanov\\_vojna\\_1914.html](http://dugward.ru/library/rozanov/rozanov_vojna_1914.html) (pristup: 18. 1. 2018).
- Schubart, W. 1943. *Europa und die Seele des Ostens*, Luzern: Vita Nova.
- Simbirceva, N. 2013. "Ėkranizacija kak vizual'nyj tekst: k postanovke problemy", u: *Izvestija Ural'skogo federal'nogo universiteta, Problemy obrazovanija, nauki i kul'tury*, br. 3 (116), str. 148–154.
- Sinjavskij, A. 1957. *Čto takoe socialističeskij realizm*, URL: <http://antology.igrunov.ru/authors/synyavsky/1059651903.html> (pristup: 11. 1. 2018).
- Sinjavskij, A. 1988. *Mat' kak rannij obrazec socialističeskogo realizma*, URL: [https://www.persee.fr/doc/cmr\\_0008-0160\\_1988\\_num\\_29\\_1\\_2129](https://www.persee.fr/doc/cmr_0008-0160_1988_num_29_1_2129) (pristup: 13. 2. 2018).
- Stečkin, N. 1997. *Maksim Gor'kij, ego tvorčestvo i ego značenie v istorii russkoj slovesnosti i v žizni russkogo obščestva*, URL: <http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/kritika/stechkin-gorkij/glava-pervaya.htm> (pristup: 16. 3. 2018).
- Šklovskij, V. 1985. *Za 60 let. Raboty o kino*, Moskva: Iskusstvo.
- Turovskaja, M. 1991. *Ženščina i kino*, URL: <http://www.a-z.ru/women/texts/turovrd.htm> (pristup: 21. 1. 2018).

Tynjanov, Ju. 1977. "O scenarii", u: *Poetika. Istorija literatury. Kino*, Moskva: Nauka, str. 550–552.

Ugrešić, D. 2010. *Napad na minibar*, Zagreb: Fraktura.

Zalkind, A. 1924. *12 polovyh zapovedej revoljucionnogo proletariata*, URL: <http://www.a-z.ru/women/texts/zalkinr.htm> (pristup: 13.1. 2018).

Zorkaja, N. 1969. *Istorija sovetetskogo kino*, Svezak 1. Moskva: Iskusstvo.

## SUMMARY

### CULT OF THE MOTHER IN RUSSIAN (SOVIET) CULTURE: RELIGIOUS AND REVOLUTIONARY ASPECTS OF MAXIM GORKY'S AND VSEVOLOD PUDOVKIN'S *THE MOTHER*

The essay considers the signification and development of the mother's archetype in Russian (Soviet) culture and examines its function in the structure of the famous but controversial novel *The Mother* (1906)

by Maxim Gorky and its eponymous screen adaptation by Vsevolod Pudovkin (1926) bearing in mind the dominating prevalence of the filmic narrative in the Soviet art of the 1920s. The essay reminds us of some important insights by the Russian Formalists (Shklovsky, Tynyanov) about the interrelatedness of literature and film, but relies also on the works of contemporary scholars and philosophers (Bazin, Aronson, Dobrenko) while suggesting that transmutation of the maternal principle be examined within a three-part communication frame: original—script—film. Although screen adaptation is mostly approached as a (largely hapless) dialogue between a literary text and film in which the filmic pursuit for the so-called language of the original is destined to fail, the essay presents the strategies resorted to by the screenwriter Zarhi in characterizing the heroine furnished by Pudovkin with a new masculine-revolutionary face.

Key words: the mother's archetype, *The Mother*, Maxim Gorky, Vsevolod Pudovkin, screen adaptation, religion, revolution